A IMPERIAL ACADEMIA DE MÚSICA E ÓPERA NACIONAL E A ÓPERA NO BRASIL NO SÉCULO XIX

Paulo Castagna

1. Primeiras casas de espetáculo no Brasil

Durante toda a Idade Média, as representações cênicas eram restritas às cortes e aos espaços religiosos (incluindo espaços ao ar livre, como o adro das igrejas ou capelas), não existindo ambientes públicos que se pudessem denominar *teatros*. No Renascimento, como decorrência do processo de urbanização na Europa, começaram a surgir construções simples nas ruas, destinadas à apresentação de encenações, a princípio abertas mas, no correr do séc. XVII, foram sendo transformados em edifícios sólidos. Na Espanha, esses primeiros espaços eram denominados *corrales*:[1]

> "[...] *Los teatros, al comienzo de la Edad Moderna, solían estar descubiertos, y de ahi el nombre de* corrales *con que se los designó en España; pero paulatinamente se los mejoró hasta llegar a construirlos verdaderamente suntuosos. por lo que respecta a nuestro país, fué costumbre que alternasse ahí el canto con la declamación, lo cual explica la gran intervención musical que, según las épocas y lugares, adoptó diversas fases y tomó distintos nombres: loas, cuatros de empezar, entremezes, jácaras, bailes cantados, sainetes, folías, tonadillas, comedias de música, zarzuelas, óperas, y otros más. Madrid contaba con un* corral *en la calle del Sol, y dos en la del Principe en 1568. Las Cofradías de la Pasión y la Soledad tenían el privilegio de señalar los lugares para la representación de comedias y cobrar a las compañias una cantidad por el arriendo. En 1583 se inauguró el famoso corral de la Pacheca en la calle del Principe. Poco antes, en 1570, se había inaugurado, a su vez, el no menos famoso de la Cruz.* [...]"

As óperas haviam surgido e eram executadas em cortes, mas o crescimento das cidades e a expansão de uma classe formada por comerciantes ricos estimulou o surgimento, no séc. XVII, dos primeiros teatros públicos, destinados à sua representação (o Teatro S. Cassiano foi o primeiro, inaugurado em 1637). Sua proliferação em maior escala, entretanto, ocorreu somente a partir do séc. XVIII.

Na Espanha, os *corrales* somente foram substituídos pelos teatros no séc. XVIII:

> "[...] *Hasta principios del s. XVIII fueron esos* [os "corrales"] *los unicos teatros de Madrid. Después se construyó el de los Caños, que pasó por muchas vicisitudes, y a mediados del s. XIX se convirtió en Teatro Real,*

---

[1] PENA, Joaquín & ANGLÉS, Higino. *Diccionario de la Música Labor*; iniciado por Joaquín Pena; continuado por Higino Anglés; con la colaboración de Miguel Querol y otros distinguidos musicólogos españoles e estranjeros. Barcelona, Madrid, Buenos Aires, Rio de Janeiro, México, Montevideo: Editorial Labor, S. A., 1954. v. 2, p. 2098-2099.

> *para el cultivo de la opera italiana. Todo ello, naturalmente, sin contar con los coliseos del Palacio Real y el del Buen Retiro. Barcelona obtuvo análogo pricilegio para el Hospital de la Sta. Cruz, ya en tiempos antiguos, y en 1657 empezó a edificarse el primer lugar adecuado a los fines escénicos. Otro tanto sucedió en Zaragoza y Valladolid. También desde fines del s. XVI o princípios del siguiente se construyeron teatros en diversas ciudades españolas.* [...]"

Em Portugal, como na Espanha, os teatros do séc. XVIII eram construções sólidas, com capacidade para grande número de espectadores, que pagavam para seu ingresso. Em Lisboa, por exemplo, os principais teatros do séc. XVIII foram o *Teatro do Salitre*, o *Teatro da Rua dos Condes* e, principalmente, o *Teatro de São Carlos*, cuja construção foi baseada no Teatro São Carlos de Nápoles, o principal centro da ópera italiana na primeira metade desse século.

O Brasil, no séc. XVIII, exibe uma assimilação dessa tendência, porém com uma certa defasagem cronológica. A partir da década de 1730 iniciou-se a construção de teatros nas principais cidades brasileiras, primeiro em Minas Gerais, depois no Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco e São Paulo. Esses teatros coloniais eram denominados, entretanto, *casas da ópera*, tendo sido a primeira edificada em Sabará (1730). Destinavam-se a pequenos espetáculos, *com ou sem música* e, de acordo com a crônica do séc. XVIII, dificilmente reuniam intérpretes mais capacitados que os que atuavam na música religiosa. A mais antiga casa da ópera brasileira preservada é a de Vila Rica, edificada por João de Souza Lisboa em 1769 e inaugurada no aniversário do rei de Portugal, D. José I, em 06/06/1770. Exibições teatrais (contando às vezes com a intervenção de pequeno grupo de instrumentistas e cantores), *oratórias* e mesmo óperas (às vezes traduzidas para o português, até inícios do séc. XIX) eram executadas nesses locais, no período colonial.

A partir de fins do séc. XVIII, essas Casas da Ópera começaram a ser substituídas por construções denominadas *teatros*, destinados a abrigar um maior número de atores e/ou cantores, instrumentistas e espectadores. Os primeiros foram o *Teatro do Padre Ventura*, que floresceu no Rio de Janeiro em c. 1767 e o *Teatro de Manuel Luís*, que existiu no Largo do Paço, na mesma cidade, inaugurado possivelmente após o incêndio da *casa da ópera* do Rio, em 1769 e o *Teatro São João* (Salvador), inaugurado em 13 de maio de 1812. Mas o primeiro teatro brasileiro de grande porte foi, sem dúvida, o *Real Teatro de São João*, inaugurado no Rio de Janeiro em 12 de outubro de 1813, mas destruído por um incêndio em 25 de março de 1824.

O Real Teatro de São João surgira como proposta de D. Fernando José de Portugal e Castro, Vice-rei do Brasil a partir de 1801, aprovada por um decreto assinado pelo Príncipe regente em 28/05/1810, O texto desse decreto é o que se segue:[2]

> "*Fazendo-se absolutamente necessário nesta Capital que se erija um teatro decente e proporcionado à população e ao maior grau de elevação e grandeza em que hoje se acha pela minha residência nela e pela ocorrência de estrangeiros e outras pessoas que vêm das extensas províncias de todos os meus Estados: fui servido encarregar o doutor Paulo Fernandes Viana, do meu Conselho e Intendente da Polícia, do cuidado e diligência de promover todos os meios para ele se erigir; e conservar sem dispêndio das rendas públicas e sem ser por meio de alguma nova contribuição que grave mais os meus fiéis vassalos, a quem*

---

[2] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op. cit., v. 1, p. 109-110.

> *antes desejo aliviar de todas elas; e havendo-me proposto o mesmo Intendente que grande parte dos meus vassalos residentes nesta corte me haviam já feito conhecer e que por ser esta obra do meu real agrado e de notória necessidade, se prestavam de boa vontade a dar-me mais uma prova do seu amor e distinta fidelidade, concorrendo por meio de ações a fazer o fundo conveniente, principalmente se eu houvesse por bem de tomar o dito teatro debaixo de minha proteção e de permitir que com relação ao meu real nome se denominasse Real Teatro de S. João. Querendo corresponder ao amor que assim prestam à minha real pessoa, e com que tanto se distinguem nesta ação, sou servido honrar o dito teatro com a minha real proteção e com a pretendida invocação, aceitando além disso a oferta que por mão do mesmo Intendente fez Fernando José de Almeida de um terreno a este fim proporcionado, que possui defronte da igreja da Lampadosa, permitindo que nele se erija o dito teatro, seguindo o plano que me foi presente e que baixará com este assinado pelo mesmo proprietário do dito terreno, que além disso se oferece a concorrer com os seus fundos, indústria, administração e trabalho, não só para a ereção, como para o reger e fazer trabalhar. E sou outrossim servido, para mostrar mais quanto esta oferta me é agradável, conceder que tudo quanto for necessário para o seu fabrico, ornato e vestuário, até o dia em que abrir e principiar a trabalhar, se dê livre de todos os direitos nas alfândegas onde os deve pagar; que se possa servir da pedra de cantaria que existe no ressalto ou muralha do edifício público que fica contíguo a ele e que de muitos anos se não tem concluído; e que, depois de entrar a trabalhar, para seu maior asseio e mais perfeita conservação, se lhe permitirão seis loterias, segundo o plano que se houver de aprovar a benefício do teatro. E porque também é justo e de razão que os acionistas que concorram para o fundo necessário para a sua ereção fiquem seguros assim dos juros de seus capitais que os vencerem, como dos mesmos capitais, por isso mesmo que os ofertaram sem estipulação de tempo, determino que o mesmo Intendente Geral da Polícia, a cuja particular e privativa inspeção fica a dita obra e o mesmo teatro, faça arrecadar por mão de um tesoureiro, que nomeará, todas as ações e despendê-las por férias por ele assinadas, reservando dos rendimentos aquela porção que se deva recolher ao cofre para o pagamento dos juros e a amortização dos principais, para depois de extintos esses pagamentos, que devem ser certos e de inteiro crédito e confiança, passar o edifício e todos os seus pertences ao domínio e propriedade do proprietário do terreno; ficando entretanto o dito e quanto nele houver com hipoteca legal, especial e privilegiada ao distrito dos referidos fundos.*"

Destinado a receber um público numeroso, esse teatro foi construído às feições do Teatro São Carlos de Lisboa que, por sua vez, assemelhava-se ao Teatro San Carlo, de Nápoles, grande centro operístico italiano do séc. anterior. Iniciaram-se, então, as grandes representações operísticas do Rio de Janeiro, com obras de Antônio Salieri, Vincenzo Puccitta, Marcos Portugal e Ferdinand Paer. Mas a representação de óperas no Rio de Janeiro tomou seu maior impulso a partir de 1821, com obras de G. Rossini, J.S. Mayer e W.A. Mozart, entre outros.

O Teatro São João, destruído por incêndio em 25/03/1824, foi substituído por um teatrinho provisório chamado Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara,

inaugurado em 01/12/1824. Mas existiram teatros menores na cidade com atividade musical importante, como o pequeno teatro particular sobre o qual Carl Seidler produziu este relato:[3]

> "*Além desse teatro nacional, ainda existe na cidade imperial um outro menor, mas particular. Arrendaram-no comerciantes e fabricantes aqui residentes, e fazem aí representar muito bem, com notável perícia e muita graça, as mais recentes produções dramáticas francesas, sobretudo comédias e vaudevilles. É verdadeiramente digno de admiração como esses jovens, que só tarde podem sair de seus escritórios, ainda acham lazer e gosto para ensaiar tão bem as peças. A orquestra, igualmente constituída de amadores, não é forte nem completa, mas contam-se nela bravos artistas. É deveras impressionante e muito louvável como, desde o esquecido tempo da revolução em todas as partes do mundo onde se encontram franceses, por essa espécie de ligações, procuram mais estreitar-se e sopitar a germinante saudade pela pátria distante.*"

A relação dos principais teatros construídos no Brasil, do início do séc. XIX até o início do séc. XX é, portanto, a seguinte:

1. *Real Teatro de São João*. Rio de Janeiro, RJ. Inaugurado em 12 de outubro de 1813. Destruído por incêndio em 25 de março de 1824.
2. *Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara*. Teatrinho provisório, em substituição ao São João, inaugurado em 1.º de dezembro de 1824. Terminada a reconstrução, foi inaugurado oficialmente em 4 de abril de 1826.
3. *Teatro Constitucional Fluminense*. Novo nome do S. Pedro de Alcântara, a partir de 3 de maio de 1831.
4. *Teatro São Pedro*. Novo nome do Constitucional Fluminense, a partir de 2 de junho de 1838. Destruído por incêndio em 9 de agosto de 1851. Reaberto em 18 de agosto de 1852. Novo incêndio em 26 de janeiro de 1856 e reabertura em 3 de janeiro de 1857.
5. *Teatro João Caetano*. Novo nome do São Pedro, a partir de 24 de agosto de 1923. Demolido e reinaugurado em 28 de junho de 1930.
6. *Teatro União*. São Luís, MA. Construção iniciada em 1817 e funcionamento a partir de 1820. Em 1850 passou a se chamar Teatro São Luís e, posteriormente, Teatro Artur Azevedo.
7. *Teatro Niteroiense*. Niterói, RJ. Criado em 1827. Vendido em 1834 e 1840 e reaberto em 25 de dezembro de 1842 com o nome de Teatro Santa Teresa. Foi fechado em 1863 e reinaugurado em 884. Leiloado e adquirido pelo município, foi reaberto em 1904 com o nome Teatro Municipal João Caetano. Foi remodelado e reaberto em 1956.
8. *Teatro Sete de Abril*. Pelotas, RS. Inaugurado em 2 de dezembro de 1833.
9. *Teatro Santa Isabel*. Recife, PE. Inaugurado em 14 de maio de 1850. Destruído por incêndio em 1869 e reaberto em 1876.
10. *Teatro provisório*. Rio de Janeiro, RJ. Inaugurado em 25 de março de 1852 com esse nome, pois sua duração estava prevista para três anos. Em 19 de

---

[3] SEIDLER, Carl. *Dez anos no Brasil*: nota Rubens Borba de Moraes; introdução e notas coronel F. de Paula Cidade; tradução e notas general Bertholdo Klinger. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980. p. 55.

maio de 1854 passou a se chamar Teatro Lírico Fluminense, fechado em abril de 1875 e depois demolido.
11. *Teatro São Pedro*. Porto Alegre, RS. Inaugurado em 27 de junho de 1858.
12. *Teatro São Luís*. Rio de Janeiro, RJ. Inaugurado em 1.º de janeiro de 1870.
13. *Imperial Teatro D. Pedro II*. Rio de Janeiro, RJ. Inaugurado em 19 de fevereiro de 1871. A 25 de abril de 1890 passou a se chamar Teatro Lírico. Demolido em abril de 1934.
14. *Cassino Franco-Brèsilien*. Rio de Janeiro, RJ. Inaugurado em 1.º de fevereiro de 1872. A partir de 29 de outubro de 1880 passou a se chamar Teatro Santana. A partir de 26 de janeiro de 1905 passou a se chamar Teatro Carlos Gomes. Destruído por incêndio em 27 de agosto de 1929. Reaberto em 6 de abril de 1932.
15. *Teatro Variétés*. Rio de Janeiro, RJ. Inaugurado em 18 de agosto de 1877. A partir de 12 de abril de 1878 passou a se chamar Teatro Variedades e, em 1879, Brasilian Garden. Reaberto em 4 de janeiro de 1880 com o nome de Teatro Recreio Dramático, hoje abreviado como Teatro Recreio.
16. *Politeama Baiano*. Salvador, BA. Inaugurado em 23 de maio de 1886. Leiloado em 1896, reconstruído e reaberto em 1897.
17. *Teatro Melpômene*. Vitória, ES. Inaugurado em 3 de maio de 1896.
18. *Teatro Amazonas*. Manaus, AM. Inaugurado em 31 de dezembro de 1896.
19. *Teatro da exposição Nacional*. Rio de Janeiro, RJ. Inaugurado em 12 de agosto de 1908.
20. *Teatro Municipal*. Rio de Janeiro, RJ. Inaugurado em 14 de julho de 1909.
21. *Teatro Municipal*. São Paulo, SP. Inaugurado em 11 de setembro de 1911.
22. *Teatro Deodoro*. Maceió, AL. Construído em 1910.

2. Surgimento da prática operística no Brasil

Na época das *casas da ópera* ou dos pequenos teatros, foram executadas, de fato, algumas peças musicais, realmente intituladas óperas mas, ao que tudo indica, sempre de autores europeus. Embora ainda não exista um mapeamento amplo das óperas representadas no Brasil colonial, alguns exemplos são notórios, como as óperas italianas com libretos de Metastasio, apresentadas em 1767 no *Teatro do Padre Ventura* (Rio de Janeiro), o *Coriolano em Roma* (de autor ignorado), apresentado na casa da ópera de São Paulo, em fins do séc. XVIII e o *Ézio*, provavelmente de Niccolò Jommelli, apresentado na casa da ópera de Cuiabá, em 1790.[4]

Carl Friedrich Phillipp von Martius (1794-1868) assistiu, na casa de ópera de São Paulo, em 1818, uma representação da ópera setecentista *Le déserteur* (provavelmente de Pierre Monsigny), que pode dar a medida da maneira de realização dos espetáculos anteriores à fase dos grandes teatros brasileiros, como o Real Teatro de São João:[5]

> "*Também não faltavam, então, espetáculos dramáticos em São Paulo. Assistimos, no teatro construído em estilo moderno, à representação da*

[4] Excetue-se, aqui, o caso das óperas *As variedades de Proteu* e *As guerras de Alecrim e Manjerona*, com música do compositor português Antônio Teixeira Antônio, mas com libreto do carioca José da Silva (1705-1739), apresentadas em Lisboa na primeira metade do séc. XVIII.

[5] SPIX, Johann Baptist von & MARTIUS, Carl Friedrich Phgilipp von. *Viagem pelo Brasil: 1817-1821*; prefácio Mário Guimarães Ferri; tradução Lúcia Furquim Lahmeyer; revisão B.F. Ramiz Galvão, Basílio de Magalhães, Ernst Winkler; anotações Basílio de Magalhães. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1981. v. 1, p. 141.

opereta francesa Le déserteur, *traduzida para o português. A execução evocava o tempo em que a carruagem teatral de Tespis andou nas ruas de Atenas pela primeira vez. O conjunto de atores, pretos ou de cor, pertencia à categoria daqueles aos quais Ulpiano ainda dá* levis notæ maculam. *O ator principal, um barbeiro, emocionou profundamente os seus concidadãos. O fato de ser a música, igualmente, ainda caótica, e à busca dos seus elementos primitivos, não nos estranhava; pois, além do violão predileto para acompanhamento do canto, nenhum outro instrumento é estudado.* [...]"

O Rio de Janeiro foi, sem dúvida, o grande centro operístico do séc. XIX. Ayres de Andrade coligiu registros de representações realizadas desde o período joanino até a década de 1850, segundo a qual podemos perceber que a quase totalidade delas era composta por autores europeus (e residentes na Europa), existindo, como exceção, apenas algumas óperas compostas na Europa por Marcos Portugal (que, no entanto, residia no Brasil desde 1811) e as óperas *Le due Gemelle*, de José Maurício Nunes Garcia (perdida) e *O juramento dos Numes*, de Bernardo José de Sousa e Queirós (da qual somente o texto foi preservado). Essas óperas eram executadas por intérpretes residentes no Brasil e contratados por cada teatro (incluindo estrangeiros) e, eventualmente, por companhias líricas italianas, contratadas pelos mesmos teatros:[6]

1808: *L'Italiana in Londra*, de Cimarosa
Pietà d'amore, de Giuseppe Millico.
1809: *Le due Gemelle*, de José Maurício Nunes Garcia
1811: *L'oro non compra amore*, de Marcos Portugal
1811: *A união venturosa*, de Antonio Bressane Leite [com música? representada?]
1812: *Artaserse*, de Marcos Portugal
1813: *O juramento dos Numes*, de Bernardo José de Sousa e Queirós
1814: *Axur, Rei de Ormuz*, de Antônio Salieri
1817: *La Vestale*, de Vincenzo Puccitta
Augurio di felicità, o sia il trionfo d'amore, de Marcos Portugal
L'oro non compra amore, de Marcos Portugal
Mérope, de Marcos Portugal
1818: *Coriolano*, de autor desconhecido (talvez Giuseppe Niccolini)
L'oro non compra amore, de Marcos Portugal
Camilla, de Ferdinand Paer.
1819: *A caçada de Henrique IV*, de Vincenzo Puccitta
1820: *La Vestale*, de Vincenzo Puccitta.
Aureliano in palmira, de Gioacchino Rossini
1821: *La Cenerentola*, de Gioacchino Rossini
Pamella Nubile, de Pietro Generali
Il Segreto, de J.S. Mayer
Tancredo, de Gioacchino Rossini
O barbeiro de Sevilha, de Gioacchino Rossini
Don Giovanni, de W.A. Mozart
A italiana em Argel, de Gioacchino Rossini

---

[6] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro Ltda., 1967. 2 v.

1822: *Don Giovanni*, de W.A. Mozart
La prova d'un opera seria, de Francesco Gnecco
O barbeiro de Sevilha, de Gioacchino Rossini
A italiana em Argel, de Gioacchino Rossini
La Cenerentola, de Gioacchino Rossini
Tancredo, de Gioacchino Rossini
Elisabetta, Regina d'Inghilterra, de Gioacchino Rossini
1823: *Adelaide di Borgogna*, de Gioacchino Rossini
1824: *L'ingano felice*, de Gioacchino Rossini
1826: *Timonella* ou *O Tudor Logrado*, de Luigi Caruso
Adelina, de Giuseppe Generali
O filósofo, de Giuseppe Mosca
O sapateiro ou as damas trocadas, de Marcos Portugal
Tancredo, de Gioacchino Rossini
Aureliano in palmira, de Gioacchino Rossini
L'ingano felice, de Gioacchino Rossini
O barbeiro de Sevilha, de Gioacchino Rossini
La Cenerentola, de Gioacchino Rossini
1827: *La pietra del Paragone*, de Gioacchino Rossini
Agnese, de Ferdinand Paer
O califa e a escrava, de Basili
Roberto, chefe dos ladrões, de autor não identificado
L'ingano felice, de Gioacchino Rossini
Adelina, de Giuseppe Generali
Aureliano in palmira, de Gioacchino Rossini
Timonella ou *O Tudor Logrado*, de Luigi Caruso
O barbeiro de Sevilha, de Gioacchino Rossini
La Cenerentola, de Gioacchino Rossini
A italiana em Argel, de Gioacchino Rossini
La Vestale, de Vincenzo Puccitta
Tancredo, de Gioacchino Rossini
A caçada de Henrique IV, de Vincenzo Puccitta
1828: *O Grão Duque de Granada*, de Gioacchino Rossini
Otello, de Gioacchino Rossini
Os dois gêmeos (Le due gemelli), possivelmente de P. Guglielmi
O aio no embaraço, de Gaetano Donizetti
Ser Marco Antônio, de Pavesi
Agnese, de Ferdinand Paer
A italiana em Argel, de Gioacchino Rossini
O barbeiro de Sevilha, de Gioacchino Rossini
Aureliano in palmira, de Gioacchino Rossini
1829: *Corradino ou O coração de Ferro*, de Pavesi
Matilde de Shabran, de Gioacchino Rossini
Ser Marco Antônio, de Pavesi
A italiana em Argel, de Gioacchino Rossini
Agnese, de Ferdinand Paer
O aio no embaraço, de Gaetano Donizetti
La Cenerentola, de Gioacchino Rossini
1830: *La gazza ladra*, de Gioacchino Rossini
A festa da rosa, de Carlo Coccia

A italiana em Argel, de Gioacchino Rossini
1831: *La gazza ladra*, de Gioacchino Rossini
1832 a 1843: nenhuma ópera completa foi encenada no Rio de Janeiro
1844: *Norma*, de Vincenzo Bellini
O barbeiro de Sevilha, de Gioacchino Rossini
Belisário, de Gaetano Donizetti
A dama do lago, de Gioacchino Rossini
Elixir de amor, de Gaetano Donizetti
Ana Bolena, de Gaetano Donizetti
O furioso, de Gaetano Donizetti
Torquato Tasso, de Gaetano Donizetti
Capuletos e Montéquios, de Vincenzo Bellini
Betly, de Gaetano Donizetti
Julieta e romeu, de Vincenzo Bellini
1845: *Os puritanos*, de Vincenzo Bellini
Safo, de Pacini
Clara de Rosemberg, de Luigi Ricci
O Juramento, de Savério Mercadante
1846: *Beatriz de Tenda*, de Vincenzo Bellini
1848: *A sonâmbula*, de Vincenzo Bellini
Nabucodonosor, de Giuseppe Verdi
O contrabandista ou Joana de Edimburgo, de F. Ricci
1849: *Parisina*, de Gaetano Donizetti
Maria de Rohan, de Gaetano Donizetti
Marino Faliero, de Gaetano Donizetti
A Vestal, de Savério de Mercadante
O templário, de Nicolai
1850: *Roberto d'Évreux*, de Gaetano Donizetti
Fausta, de Gaetano Donizetti
Marechala d'ancre, de Nini
1853: *Os mártires (Poliuto)*, de Gaetano Donizetti
Don Pasquale, de Gaetano Donizetti
O bravo de Veneza, de Savério de Mercadante

3. A Imperial Academia de Música e Ópera Nacional

Fundada em 25 de março de 1857, a *Imperial Academia de Música e Ópera Nacional* foi a primeira iniciativa concreta de estimular o desenvolvimento de sua composição e montagem (execução musical, encenação e cenário), porém com um objetivo ainda mais audacioso: "*Propagar e desenvolver o gosto pelo canto em língua pátria*".

O projeto da Imperial academia fora criado por D. José Amat, militar espanhol que fugiu da prisão em c. 1848, condenado pelo envolvimento na Revolução Carlista, chegando ao Rio de Janeiro na condição de "*Coronel do Estado maior insurrecto*". Cantor amador, escreveu e publicou algumas modinhas no Rio de Janeiro. Influenciado pela zarzuela espanhola, sempre cantada no vernáculo, resolveu tentar em 1857 a carreira de empresário, com arrojada proposta de desenvolver o canto lírico em português. A idéia de Amat era criar uma *ópera nacional*, que se opusesse à ópera italiana, tal como, em Paris, a *Grand Ópera*, que cultivava as tradições francesas, opunha-se ao teatro italiano.

Os Estatutos da *Imperial Academia* foram aprovados pelo Decreto Ministerial n. 2.294, de 17 de outubro de 1858, assinado pelo Ministro do Império, o Marquês de Olinda. esses estatutos previam aulas para formar os artistas e, entre elas uma destinada "*ao ensino da arte dramática, ou da reta pronúncia, da inteligência gramatical do discurso e da expressão das idéias pela música, e entoação da voz*":[7]

> "*Art. 1º: A Imperial Academia de Música e Ópera Nacional tem por fim: 1. Preparar e aperfeiçoar artistas nacionais melodramáticos; 2. Dar concertos e representações de canto em língiua nacional, levando à cena óperas líricas nacionais ou estrangeiras vertidas para o português.*"
>
> [...]
>
> "*Art. 6º: Haverá na Imperial Academia as aulas seguintes: 1ª. Para ensino de canto e exercícios de coros. 2ª. Para ensino de canto e exercícios de concertos das partes de óperas. 3ª. Para o ensino da arte dramática ou da reta pronúncia, da inteligência gramatical do discurso e da expressão das idéias pela música e entonação da voz.*"

A fundação da Academia resultou em discussões imediatas sobre o canto lírico em português. O *Correio Mercantil* (Rio de Janeiro) publicou a seguinte notícia, em 19 de julho de 1857:

> "*Qual é a verdadeira pronúncia da língua portuguesa? É a de Lisboa, a do Minho, a do Rio de Janeiro, a da Baía, a de Minas ou é a de S. Paulo? Todas as vezes que assistimos a comédias nos nossos teatros ouvimos várias palavras que os atores pronunciam cada um a seu modo; e em um método de leitura até vimos já explicar-se aos meninos que o ditongo* ***ei*** *deve-se pronunciar* ***âi****, como nas palavras rei, lei peito, etc., que devem ler-se râi, lâi, pâito, e o ditongo* ***em*** *que deve ler-se* ***âim****, como nas palavras meu bâim, o trâim, um vintâim, em lugar de meu bem, o trem, um vintém, o que sendo dito por brasileiro muito tatamba assim se inverte - meu beim, o treim, um vintéim*".

A instalação, no Rio de Janeiro, da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, ocorreu em 25 de março de 1857, com os seguintes objetivos:

1) Preparar e aperfeiçoar artistas nacionais melodramáticos;
2) Dar concertos e representações de canto em língua nacional, levando à cena óperas líricas nacionais ou estrangeiras vertidas para o português.

A Imperial Academia foi, obviamente, uma iniciativa que partiu da elite e à elite se destinava. D. José Amat era o empresário, encarregado da gerência e administração da entidade. Os demais membros da diretoria, instalada em 1857 foram os seguintes:[8]

Membros do Conselho Diretor: Marquês de Abrantes, Visconde do Uruguai e Barão do Pilar

Membros do Conselho Artístico: Francisco Manuel da Silva, Gioachino Giannini, Manuel Araújo Porto Alegre, Dionísio Vega e Isidoro Bevilacqua

[7] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op. cit., v. 2, p. 95.
[8] ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: op. cit., v. 2, p. 91.

O projeto da Academia fora apresentado ao Governo Imperial, que concedeu-lhe o uso do Teatro Provisório "*em dias e horas que não coincidissem com as récitas ordinárias da companhia com que o governo contratasse a representação de óperas líricas nesse teatro*". Além disso, o governo instituiu 16 loterias anuais em benefício da Academia, assunto regulado pela Assembléia Geral Legislativa do Império e sancionado pelos Decretos n. 911, de 19 de agosto de 1857 e n. 979, de 15 de setembro de 1858. Oito extrações, de acordo com esses decretos, eram destinadas à construção de um futuro Teatro de Ópera Nacional e sete à manutenção dos espetáculos e da escola de canto. Além disso, o governo comprometia-se a manter cursos de canto gratuitos e, para os alunos que já tomassem parte nas representações, uma gratificação mensal progressiva. Entre quatro a oito discípulos de ambos os sexos foram mantidos como pensionistas "*em casa de reconhecida moralidade*"

Finalmente, o governo criava também uma relação entre a Imperial Academia e o Imperial Conservatório de Música (ver adiante). Alunos adiantados do Conservatório foram sendo integrados às apresentações e, em 1861, as aulas de Canto e Declamação da então Empresa de Ópera Nacional, funcionavam anexas ao conservatório.

O assunto agitou a elite carioca. Uma notícia do *Correio mercantil*, de 19 de julho de 1857, manifestava a seguinte opinião:

> "*A não se querer que o Conservatório de Música e a Academia das Belas Artes sejam dois estabelecimentos inúteis, era preciso tratar de garantir o futuro dos alunos de ambas escolas. Quando a Academia de Ópera for um teatro normal, as assembléias provinciais subvencionarão teatros de canto e declamação nacional em vez de subvencionarem teatros italianos*"

O *Jornal do Comércio*, por sua vez, publicava, em 3 de abril de 1857, um texto de romantismo assumidamente nacionalista que, além de inaugurar as discussões nessa área, expunha com clareza o significado que teve o projeto da Imperial Academia para a elite imperial:

> "*A música não é absolutamente a mesma em todas as nações; sujeita às grandes regras da arte, ela se modifica no estilo e no gosto em cada nação, segundo as inspirações da natureza do país, os costumes, a índole e as tendências do povo. O Brasil tem a sua música: as imitações do canto italiano vão pouco a pouco destruindo a sua originalidade; o teatro lírico nacional deve regenerá-la, aproveitando, com os conselhos da arte, essa originalidade e dando ao Brasil a sua música própria, cultivada e digna do grau de civilização a que já tem chegado o nosso povo*"

Mas, entre a elaboração do projeto e sua realização, surgiram dificuldades que impuseram uma curta duração à empreitada. Por motivo ignorado, a *Imperial Academia de Música e Ópera Nacional* foi substituída, em fins de 1858, pela *Empresa de Ópera Nacional*, com os mesmos objetivos e também liderada por José Amat: prenúncio de que nem tudo correria bem para a concretização dos objetivos do aventureiro espanhol.

Embora o primeiro espetáculo tenha sido realizado a 17 de junho de 1857, no teatro Ginásio Dramático, as promessas do governo somente foram cumpridas a partir de 1861, quando as apresentações foram transferidas para o Teatro Provisório.

A primeira obra apresentada foi a zarzuela *A estréia de uma artista*, traduzida para o português e com os cantores Luíza Amat (esposa de José Amat) e Eduardo Medina Ribas (barítono português, pai de Glauco Velásquez), sob a regência de Gioachino Giannini (maestro italiano, professor de composição no Imperial Conservatório desde 1855). A orquestra era composta, salvo exceções, de elementos nacionais.

Das *zarzuelas*, Amat passou para as óperas *bufas* italianas (ou seja, cômicas), sempre traduzidas para o português. À exceção das óperas brasileiras, apenas duas óperas sérias foram montadas pela Academia: *Norma*, de Bellini, traduzida por Luiz Vicente de Simoni e cantada em 12 de agosto de 1858 no Teatro Pedro de Alcântara, por Carlota Milliet e Julia Milans, e a *Traviata* (na tradução: *A Transviada*), apresentada em 19 de março de 1862 no Teatro Provisório, com Carlota Milliet, o tenor italiano Andrea Marchetti e o barítono brasileiro Heliodoro Maria Trindade.

de acordo com uma das cláusulas do programa da Imperial Academia, esta se obrigava a montar, "*cada ano, pelo menos uma nova ópera brasileira*", o que somente foi cumprido a partir de 1860. Entre 1860 e 1863 foram estreadas cinco óperas de autores brasileiros natos e duas escritas por estrangeiros domiciliados no Brasil:

1) ELIAS ÁLVARES LOBO. *A noite de S. João*. Libreto de José de Alencar. Estreada a 14 de dezembro de 1860 no Teatro São Pedro de Alcântara. Cantores: Eduardo Medina Ribas, Andrea Marchetti, Luiza Amat, Carlota Milliet

2) Maestro SANGIORGI (compositor italiano). *Moema e Paraguassu*. Escrita para o aniversário da Princesa Isabel. Libreto de Francisco Bonifácio de Abreu. Estreada a 29 de julho de 1861 no Teatro Provisório. Cantores: Carlota Milliet, Luiza Amat, José Amat, E.M. Ribas e H.M. Trindade.

3) ANTÔNIO CARLOS GOMES. *A noite do castelo*. Dedicada a D. Pedro II. Libreto de Antônio José Fernandes dos Reis. Estreada a 4 de setembro de 1861. Cantores: Luiza Amat, Andréa Marchetti, Luigi Marina e E.M. Ribas.

4) RAFAELA ROSWADOWSKA. *Os dois amores*. Libreto de Manuel Antônio de Almeida. Estreada em 2 de dezembro de 1861 no Teatro Provisório. Cantores: Luiza Amat, Carlota Milliet, Marchetti e Trindade.

5) DOMINGOS JOSÉ FERREIRA (aluno do Imperial Conservatório). *A corte de Mônaco*. Libreto de Francisco Gonçalves Braga. Estreada em 6 de outubro de 1862 no Teatro Provisório. Cantores: Marieta Siebs, Luiza Amat, Normandia, José Amat, Trindade e Cintra.

6) ANTÔNIO CARLOS GOMES. *Joana de Flandres*. Libreto de Salvador de Mendonça. estreada em 15 de setembro de 1863 no Teatro Provisório, sob a direção do maestro Bosoni. Cantores: Luiza Amat (brasileira) e Terezina Bayetti, Giuseppe Mazzi, Luigi Walter e Achille Rossi (italianos).

7) HENRIQUE ALVES DE MESQUITA. *O vagabundo*. Libreto de Francisco Gumitrato, traduzido em português por Luiz Vicente de Simoni. Estreada em 24 de outubro de 1863 no Teatro provisório. Cantores: Dejiani Vives, Luiza Amat, Achille Rossi, Luigi Walter, Giuseppe Mazzi, Trindade e Celestino.

A então Empresa de Ópera Nacional foi extinta em 1863. Seus objetivos estiveram longe de ser minimamente alcançados. Por outro lado, as atividades dessa empresa impulsionou a carreira de um dos compositores paulistas mais respeitados do período - Elias Álvares Lobo - legando, ao menos, dois nomes de destaque: Antônio Carlos Gomes e Henrique Alves de Mesquita, cujas atividades receberam, por conta de seu sucesso na empresa, o patrocínio de D. Pedro II.

4. O Imperial Conservatório de Música

As atividades da Imperial Academia e depois Empresa de Ópera Nacional estiveram intimamente ligadas ao *Imperial Conservatório de Música*, para cuja fundação foi fundamental o empenho de Francisco Manuel da Silva, autor do já conhecido *Hino ao 7 de abril*, então executado (com segundo texto) como hino nacional.

Não existiram, no Rio de Janeiro e em outras cidades brasileiras, até o início da década de 1840, escolas públicas capazes de formar grandes grupos de músicos profissionais. Até esse período, o ensino era baseado na relação entre mestre e discípulo, da qual derivavam as três categorias de músicos até então atuantes (como de outros profissionais liberais): *mestres*, *oficiais* e *aprendizes*. Os *aprendizes* eram, obviamente, os principiantes, que ainda não estavam aptos à atuação profissional independente, mas que já podiam exercer algumas atividades, sob a ordem e supervisão de seu mestre. Os *oficiais* eram já profissionais, conhecedores e praticantes de seu *ofício*, mas que atuavam em grupos liderados por um *mestre*, o máximo conhecedor de sua arte, também capaz de ensinar seus aprendizes e dirigir um grupo de artistas que atuavam juntos. O mestre recebia todo o montante pago por determinado serviço do grupo, repassando aos seus membros - oficiais e aprendizes - a parte que lhes cabia, a seu critério.

Embora esses grupos formados por mestres, oficiais e aprendizes continuasse a existir até pelo menos o final do séc. XIX, a proliferação da ópera e das composições religiosas para grande número de músicos e cantores que o público exigia, por ser essa a tendência européia no séc. XIX, fez com que surgisse a necessidade de um número cada vez maior de músicos atuantes nas grandes cidades européias e americanas, entre elas as brasileiras. Um pioneiro curso público e gratuito de música era ministrado por José Maurício Nunes Garcia em sua casa, de onde saíram, entre outros, Francisco Manuel da Silva e Cândido Inácio da Silva. Em 1841, entretanto, foi fundado, no Rio de Janeiro, o Liceu Musical, estabelecimento privado, constituído por um grupo de professores que ministrava cursos de piano, canto, flauta e outros, por método abreviado, destinado a formar músicos com maior rapidez, embora isso acarretasse prejuízo de sua qualidade técnica.

Perfeitamente sintonizado com as tendências de sua época, a Sociedade Beneficência Musical do Rio de Janeiro lançou as bases para a criação do Imperial Conservatório, a partir de um projeto de seu diretor, Francisco Manuel da Silva, publicado pelo *Jornal do comércio* em 30 de junho de 1841.

O Governo Imperial, por decreto n. 238, de 27 de novembro de 1841, instituiu o Conservatório, que seria financiado durante oito anos por loterias anuais. A primeira

loteria, entretanto, foi extraída somente em 11 de setembro de 1847 e o Conservatório foi instalado em 13 de agosto de 1848 em uma sala do Museu Nacional, na Praça da República. Por sua vez, o decreto n. 496, de 21 de janeiro de 1847, traçou um plano detalhado para o seu funcionamento, especificando as aulas que deveriam ser ministradas: 1) rudimentos preparatórios e solfejo; 2) canto para o sexo masculino; 3) rudimentos e canto para o sexo feminino; 4) instrumentos de cordas; 5) instrumentos de sopro; 6) harmonia e composição.

No início, funcionou apenas a classe de rudimentos de solfejo para homens, ministrada por Francisco da Luz Pinto. A extração da segunda loteria, em 13 de novembro de 1852, no entanto, permitiu a instalação da classe feminina, a 10 de novembro de 1853, no Colégio Santa Teresa, entregue a Francisco Manuel da Silva, período no qual Francisco da Luz Pinto foi substituído por Dioniso Vega na classe de rudimentos de solfejo para o sexo masculino.

Pouco tempo depois, o Conservatório foi anexado à Academia de Belas Artes, da qual passou a ser a 5ª seção, pelos decretos n. 805, de 23 de setembro de 1854, n. 1.542, de 23 de janeiro de 1855 (que previa extração da terceira loteria, concursos para docentes, prêmios para alunos distintos estudarem na Europa e regulava seu funcionamento) e n. 1.603, de 14 de maio de 1855, cujo artigo 48 esclarecia que os professores "*formarão a Comissão de Música, a qual reger-se-á por instruções especiais, não estando sujeita à Administração da Academia*".

O primeiro corpo docente do Imperial Conservatório, nessa nova fase, foi nomeado em fevereiro de 1855, composto por Francisco Manuel da Silva (rudimentos de música, solfejo e noções gerais de canto para o sexo masculino), Dioniso Vega (mesma cadeira para sexo feminino), Gioacchino Giannini (regras de acompanhar órgão), João Scaramelli (flauta e outros instrumentos de sopro), Antônio Luís de Moura (clarineta e outros instrumentos de sopro), Demétrio Rivera (violino e viola) e José Martini (violoncelo e contrabaixo).

A quinta loteria, para subvenção do conservatório, foi extraída a 14 de março de 1856 e, em 1857, três casas de numeração contínua, perto da Academia de Belas Artes, foram compradas, para servir de sede. A pedra fundamental da nova sede foi lançada a 15 de março de 1863, na antiga Rua da Lampadosa, depois Luís de Camões, mas em 1865, ano da morte de Francisco Manuel da Silva, a construção foi interrompida por falta de recursos.

Uma nova sede foi inauguração em janeiro de 1872 e um novo estatuto, proposto em 1875, foi colocado em vigor somente em 1878. Entretanto, a extinção da monarquia no Brasil mudou completamente os rumos e objetivos do Conservatório. O governo republicano, em um de seus primeiros atos, o decreto n. 143, de 12 de janeiro de 1890, extinguiu o Conservatório, criando em seu lugar o Instituto Nacional de Música (INM), cujas novas diretrizes foram influenciadas pelo músico que inauguraria o interesse pela música orquestral no Brasil, Leopoldo Miguez, que também se tornou seu primeiro diretor.

Miguez realizou melhoramentos no prédio, organizou o regimento interno, criou novas cadeiras, adquiriu a coleção de 112 obras manuscritas de José Maurício Nunes Garcia (de Gabriela Alves de Sousa) e doou ao estabelecimento um órgão adquirido por ele na Alemanha, com o prêmio que conquistara no concurso para o *Hino à proclamação da República* a 20 de janeiro de 1890. Por aviso de 16 de março de 1895, o Ministro da Justiça e Negócios Interiores encarregou Miguez de estudar a organização de conservatórios na Europa, com a finalidade de aperfeiçoar o ensino brasileiro. Miguez produziu um relatório datado de 27 de fevereiro de 1896, no qual conclui a superioridade dos conservatórios germânicos sobre os demais, falecendo em 1922 e

sendo substituído na direção por Alberto Nepomuceno, que renunciou ao cargo em 1903, substituído por sua vez, pelo então eminente pianista e compositor Henrique Oswald.

O Imperial Conservatório foi a entidade que permitiu a instalação da Imperial academia e depois Empresa de Ópera Nacional, pela capacidade em formar cantores e instrumentistas e, mesmo após a extinção desta, continuou a ser a principal entidade responsável pelo surgimento de cantores, instrumentistas e compositores, no Império, entre eles Henrique Alves de Mesquita e Carlos Gomes. Embora tenha mudado várias vezes de nome, de sede e de objetivos, nunca deixou de funcionar, resultando na atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, hoje no aterro da Lapa (R. do Passeio, 98), próxima dos arcos do séc. XVIII e da atual Catedral do Rio.

5. Francisco Manuel da Silva (1795-1865)

Embora, como compositor, tenha se dedicado principalmente à música religiosa (à exceção de algumas canções profanas), Francisco Manuel da Silva teve um papel fundamental, como instrumentista, regente, professor e administrador, no desenvolvimento do ensino e da execução musical no Rio de Janeiro, de cerca de 1840 até o ano de sua morte. Aluno de solfejo de José Maurício Nunes Garcia, passou a estudar violoncelo com Policarpo Beltrão, tornando-se soprano na Capela Real, em 1812. Exibindo uma rápida ascensão profissional, estudou posteriormente com Marcos Portugal e Sigismund Neukomm (contraponto e composição). Em 1823 foi nomeado timbaleiro da então Capela Imperial e, em 1825, segundo violoncelo.

Francisco Manuel começou a organizar, a partir de 1827, conjuntos musicais para atuar em festividades religiosas, seguindo a tradição colonial. Dispensado da Capela Imperial em 1831, juntamente com os demais instrumentistas, foi o responsável pela composição do hino dedicado à abdicação de D. Pedro I (*Hino ao 7 de Abril*).

Em 1832 foi publicado seu *Compêndio de música prática, dedicado aos amadores e artistas brasileiros*, sinal de sua atuação já regular como professor de música, uma das formas de resolver os problemas financeiros acarretados por sua demissão da Capela Imperial. Além disso, intensificou sua atuação como diretor de grupos musicais, fundando, em 1833, a Sociedade Beneficência Musical (destinada a defender os interesses da classe musical) e assumindo, em 1834, a regência principal da orquestra da Sociedade Fluminense. Mais uma obra de sua autoria foi publicada em 1838, dessa vez o *Compêndio de música*, para uso dos alunos do Imperial Colégio Pedro II.

Francisco Manuel foi nomeado mestre geral da Capela Imperial em 1841, após a morte de seu antecessor, Simão Portugal (irmão de Marcos Portugal), mesmo ano em que redigiu o projeto para a criação do Imperial Conservatório, tendo sido nomeado, no ano seguinte, mestre compositor da Capela Imperial. Em 1848, ano da inauguração do conservatório, publicou dois novos livros de teoria musical: o *Compêndio de princípios elementares de música*, para uso nessa instituição e o *Método de solfejo*.

Foi depois da inauguração do Imperial Conservatório que Francisco Manuel entrou em sua fase mais produtiva, atuando como regente, administrador, professor e compositor. Em 1851 passou a realizar a direção artística das companhias de bailado que atuaram no Teatro São Januário e, no ano seguinte, as que atuaram no Teatro Provisório (depois Teatro Lírico Fluminense), regendo, neste último, os espetáculos líricos. Efetivado como professor do Conservatório em 1855, participou da instalação da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional em 1857, como membro do Conselho

Artístico, envolvido, porém em várias de suas atividades, inclusive como regente, até a extinção em 1863.

6. Henrique Alves de Mesquita (1830-1906)

Nascido no Rio de Janeiro, Alves de Mesquita já executava trumpete em 1847, ingressando no Liceu Musical em 1848, na classe de Gioacchino Giannini. Em 1853, juntamente com o clarinetista Antônio Luís de Moura, abriu o Liceu e Copistaria Musical, estabelecimento que oferecia cursos de música, orquestras para bailes, fornecia instrumentos e cópias de música. Suas únicas composições desse período são modinhas.

Em 1857 diplomou-se no Conservatório e obteve a medalha de ouro nos cursos de Gioachino Giannini, recebendo uma viagem à França e uma pensão como prêmio. Em Paris estudou harmonia, compôs obras religiosas, óperas, operetas, aberturas sinfônicas e obras para piano, algumas enviadas ao Brasil para execução.

Em 1863, quando ainda estava em Paris, sua ópera *O Vagabundo* foi estreada pela Empresa de Ópera Nacional, traduzida para o português, mas em 1866, por problemas pessoais, perdeu a pensão e retornou ao Rio de Janeiro. De volta a sua cidade natal, trabalhou como trumpetista em orquestras, até tornar-se regente da orquestra do Teatro Fênix Dramática em 1869, apresentando operetas suas. Seus maiores êxitos foram:

Triunfo às avessas (1871)
Ali Babá (1872)
Coroa de Carlos Magno (1873)
Loteria do Diabo (1877)
A gata borralheira (1885)

Sua composição *Olhos matadores* (1871) foi a primeira *Habanera* (gênero em voga em Paris, nessa época) a utilizar a palavra *tango*, título adotado em dezenas de composições de Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga. Entre 1872 e 1886, Alves de Mesquita foi organista na igreja de São Pedro e, entre 1872 e 1904 trabalhou como professor de solfejo e instrumentos de metal no Conservatório de Música.

7. Antônio Carlos Gomes (1836-1896)

Nascido em Campinas, em 1846 já atuava na orquestra do pai Manoel José Gomes, tocando triângulo. Em 1847, ao concluir o curso de Primeiras Letras, passou a estudar clarineta e, depois, violino. Gomes estudou violino em São Paulo com Paul Julien e logo depois iniciou-se no piano, instrumento para o qual, posteriormente, escreveu várias obras hoje conhecidas.

Em 1848 (com 12 anos), apresentou-se como pianista e cantor de modinhas em Itu e, três anos depois, formou duo com o irmão Santana Gomes, violinista. Sua primeira composição (uma *Missa*) é datada de 1854, quando o autor estava com 18 anos. Em 1857 começou a compor canções e obras para piano, incluindo *A Cayumba*, primeira composição brasileira para piano que faz uso da temática negra.

Gomes transferiu-se para São Paulo, com Santana Gomes, onde se apresentavam em concertos e freqüentavam os círculos boêmios dos estudantes paulistanos. A conselho dos amigos, decidiu, em 1859 (com 23 anos) ir estudar no Rio de Janeiro, à revelia do pai. Matriculou-se no Conservatório de Música, na classe de Giannini (contraponto). Francisco Manuel da Silva, entretanto, entusiasmou-se com Gomes e

encomendou-lhe uma *Cantata* para o Imperador. Esta e outra *cantata* valeram sua nomeação como regente da Empresa de Ópera Nacional, sua primeira grande oportunidade: em 1860 regeu a ópera *A Noite de São João*, de Elias Lobo e, em 1861, o próprio Francisco Manuel da Silva regeu sua ópera *A Noite do Castelo*.

Sua segunda ópera, *Joana de Flandres*, rendeu uma pensão do Governo Imperial em 1863, para estudar e compor na Europa. Em 3 anos, Carlos Gomes formou-se no Conservatório de Milão, com Lauro Rossi e, entre 1865-1868 escreveu *Il Guarany*, que estreou em 1870 no Scala, com sucesso. Essa ópera fora escrita para prestar contas à pensão que recebia de Pedro II e, por isso, a temática brasileira foi utilizada. Logo em seguida, viajou para o Rio de Janeiro, tendo sido recebido como herói nacional. Organizou a estréia carioca da ópera no mesmo ano, agora com a *protofonia* (abertura), que ainda não fora executada na Itália.

Em 1871, iniciou composição da ópera *Fosca*, mal recebida pela crítica e pelo público, estreando, em 1874, a ópera *Salvator Rosa* e, em 1879, *Maria Tudor*. Em 1880 Gomes voltou ao Brasil para apresentar suas óperas na Bahia, no Rio de Janeiro e em São Paulo, retornando, em seguida, à Itália. Sua última ópera escrita enquanto gozava a pensão de D. Pedro II foi *Lo Schiavo*, a segunda delas que fez uso da temática nacional. Foi estreada no Teatro Lírico (Rio de Janeiro, em 1889). Nessa época, Carlos Gomes pleiteava direção do Conservatório, o que não ocorreu. Ao ser proclamada a República, enquanto Gomes estava no Brasil, perdeu sua pensão oficial, retornando a Milão no ano seguinte, quando estreou a ópera *Condor*.

Colombo foi seu último trabalho lírico, estreado em 1892. Depois dessa data, o autor viajou bastante, incluindo os EUA, em 1893. Em 1895 foi a Belém do Pará para tornar-se diretor do recém criado Conservatório de Música, sua última tentativa de trabalhar no Brasil, mas morreu três meses depois em 1896.

8. Óperas escritas por autores brasileiros no séc. XIX[9]

1. JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA (1767-1830). *Le due Gemmelle* (1809, perdida)
2. ELIAS ÁLVARES LOBO (1834-1901). *A noite de S. João* (estréia no Rio de Janeiro, 1860)
3. ANTÔNIO CARLOS GOMES (1836-1896). *A Noite do Castelo* (estréia no Rio de Janeiro, 1861)
4. ELIAS ÁLVARES LOBO (1834-1901). *A Louca* (s.d., inédita)
5. DOMINGOS JOSÉ FERREIRA (1837-1916). *A Corte de Mônaco* (estréia no Rio, 1862)
6. ANTÔNIO CARLOS GOMES. *Joana de Flandres* (estréia no Rio de Janeiro, 1863)
7. HENRIQUE ALVES DE MESQUITA (1836-1906). *O Vagabundo* (estréia no Rio de Janeiro, 1863)
8. ANTÔNIO CARLOS GOMES. *Il Guarany* (estréia em Milão, 1870)
9. ANTÔNIO CARLOS GOMES. *Fosca* (estréia em Milão, 1873)
10. ANTÔNIO CARLOS GOMES. *Salvator Rosa* (estréia em Gênova 1874)
11. ANTÔNIO CARLOS GOMES. *Maria Tudor* (estréia em Milão, 1879)
12. HENRIQUE EULÁLIO GURJÃO (1834-1884). *Idalia* (estréia em Belém, 1881)
13. JOÃO GOMES DE ARAÚJO (1846-1943). *Edméa* (Milão, 1886, inédita)
14. JOÃO GOMES DE ARAÚJO. *Carmosina* (estréia em Milão, 1888)
15. ANTÔNIO CARLOS GOMES. *Lo Schiavo* (estréia no Rio de Janeiro, 1889)
16. JOSÉ CÂNDIDO DA GAMA MALCHER (1853-1921). *Bug-Jargal* (estréia em Belém, 1890)

---

[9] AZEVEDO, Luís-Heitor Corrêa de. *Relação das óperas de autores brasileiros*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1936. 116 p.

17.ANTÔNIO CARLOS GOMES. *Condor* (estréia em Milão, 1891)
18.ANTÔNIO CARLOS GOMES. *Colombo* (estréia no Rio de Janeiro, 1892)
19.JOSÉ CÂNDIDO DA GAMA MALCHER. *Iara* (estréia em Belém, 1895)
20.LUCIEN LAMBERT (1857-c.1900). *Amleto* (inédita)
21.LUCIEN LAMBERT. *Sire Orlof* (inédita)
22.EUCLIDES FONSECA (1854-1929). *Il Maledetto* (incompleta)
23.EUCLIDES FONSECA. *A Princesa do Catete* (incompleta)
24.EUCLIDES FONSECA. *Leonor* (1896, inédita)
25.EUCLIDES FONSECA. *As Donzelas d'Honor* (inédita)
26.LEOPOLDO MIGUEZ. *Os Saldunes* (estréia no Rio de Janeiro, 1896)
27.LEOPOLDO MIGUEZ. *Pelo Amor!* (estréia no Rio de Janeiro, 1897)
28.JOSÉ CÂNDIDO DA GAMA MALCHER (1853-1921). *Idilio* (perdida)
29.JOSÉ CÂNDIDO DA GAMA MALCHER. *Seminarista* (perdida)
30.MANOEL JOAQUIM DE MACEDO (1847-1925). *Tiradentes* (s.d.)
31.DOMINGOS JOSÉ FERREIRA. *Colombo* (inédita)
32.HENRIQUE OSWALD (1852-1931). *La Croce D'Oro* (inédita)
33.HENRIQUE OSWALD. *Le Fate* (inédita)
34.HENRIQUE OSWALD. *Il Néo* (inédita)
35.CARLOS DE MESQUITA. *La Esmeralda* (inédita)
36.CARLOS DE MESQUITA. *Souvent l'Homme Varie* (inédita)
37.ALBERTO NEPOMUCENO (1864-1920). *Artermis* (estréia no Rio de Janeiro, 1898)
38.ASSIS PACHECO (1865-1937). *Jací* (inédita)
39.ASSIS PACHECO. *Dor!* (estréia no Rio de Janeiro, 1900)
40.FRANCISCO BRAGA (1868-1945). *Jupira* (estréia no Rio de Janeiro, 1900)

9. Bibliografia

ACQUARONE, Francisco. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves [c.1948]. 360p.

ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*; segunda edição correta e aumentada; com textos musicais. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1942. XXXII, 529p.

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro Ltda., 1967. 2v.

APLEBY, David P. *The music of Brazil*. Austin: University of Texas Press, 1983. 209p.

AZEVEDO, Luís Heitor Correia de. *150 anos de música no Brasil (1800 / 1950)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. 424p.

AZEVEDO, Luís-Heitor Corrêa de. *Relação das óperas de autores brasileiros*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1936. 116 p.

Boletim Centro de Memória UNICAMP, Campinas, v.7, n.13, jan./jul. 1995, 198p. (Especial Carlos Gomes)

CERNICHIARO, Vicenzo. *Storia della musica nel Brasile dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)*. Milano: Stab. Tip. .Edit. Fratelli Riccioni, 1926. 617p.

CORRÊA, Sérgio Nepomuceno A. *Carlos Gomes: uma discografia*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1992. 172p. (Coleção viagens da Voz)

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira*; dos primórdios ao início do século XX. Porto Alegre: Ed. Movimento / Instituto Estadual do Livro; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1976. 132p.

MELLO, Guilherme Theodoro Pereira de. *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. 2 ed., Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947. x, 362p.

PENALVA, José. Carlos Gomes e seus horizontes. *Boletim Informativo da Casa Romário Martins*, Curitiba, v.23, n.109, jan. 1996, 137p.

PENALVA, José. *Carlos Gomes: o compositor*. Campinas: Papirus, 1986. 151p.

SANTOS, Maria Luiza de Queirós Amâncio dos. *Origens e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil*. Rio de Janeiro: Comissão Brasileira dos Centenários de Portugal, 1942. 343p.

VETRO, Gaspare Nello. *Antônio Carlos Gomes*: estudo crítico de Marcello Conati e constribuições de Giacomo de Santis e Giampiero Tintori; tradução de Paulo Guanaes. Rio de Janeiro: Cátedra / INL, 1982. 339p.